

**4º Encontro Nacional (2º Internacional) de Investigadores
em Leitura, Literatura Infantil e Ilustração**

Braga, 16 e 17 de Dezembro de 2002

***A maior flor do mundo*, de José Saramago.
Reflexão metatextual acerca do texto literário para a infância.***

Fernando José Fraga de Azevedo

(Instituto de Estudos da Criança - Universidade do Minho)

Recentemente publicado, com ilustrações de João Caetano, *a maior flor do mundo* constitui o único texto de José Saramago (2001) explicitamente dedicado à criança leitora. Verdadeira reflexão metatextual¹ acerca das técnicas da escrita literária para crianças, este singular texto permitir-nos-á apreender alguns dos traços que definem e especificam essa escrita.

Enquanto elemento marcado por excelência (Reis e Lopes, 1987: 395) e dotado de elevada importância na criação, junto do leitor, de um determinado horizonte de expectativas, o título parece colocar o texto ostensivamente sob o signo da hipérbole, mas também de uma certa informalidade. De facto, *a maior flor do mundo* sugere não só a grandeza de um determinado ser, como também, apresentando-se grafado em letras minúsculas e referindo-se a uma entidade comum e conhecida, a sua simplicidade.

Estruturalmente, o texto inicia-se por uma espécie de prólogo introdutório onde o narrador, apontando alguns traços que comumente caracterizam a literatura para a infância, procura, segundo as normas da retórica clássica, captar a benevolência do leitor: "As histórias para crianças devem ser escritas com palavras muito simples, porque as crianças, sendo pequenas, sabem poucas palavras e não gostam de usá-las complicadas. Quem me dera saber escrever essas histórias, mas nunca fui capaz de aprender, e tenho pena. Além de ser preciso escolher as palavras, faz falta um certo jeito de contar, uma maneira muito certa e muito explicada, uma paciência muito grande – e a mim falta-me pelo menos a paciência, do que peço desculpa."

Segundo o narrador, a reduzida competência enciclopédica dos pequenos leitores exige, da parte do escritor preocupado com o seu leitor-modelo, uma cuidadosa selecção lexical e vocabular, além de um jeito muito especial de partilha, jeito esse que,

* Esta comunicação é elaborada no âmbito do projecto de investigação "Literacia crítica: o papel do texto na educação básica", actualmente a ser desenvolvido no Instituto de Estudos da Criança (Universidade do Minho).

¹ Esta hipótese de leitura do texto é, desde a sua contracapa, ostensivamente sugerida por duas questões que são endereçadas ao leitor: "E se as histórias para crianças passassem a ser de leitura obrigatória para os adultos? Seriam eles capazes de aprender realmente o que há tanto tempo têm andado a ensinar?" (Saramago, 2001).

respeitando os protocolos de uma escrita para a infância², em larga medida, passa pela adequação do discurso às finalidades do acto comunicativo e principalmente ao seu destinatário.

Todavia, o narrador não assume possuir todas as competências necessárias para escrever para crianças: a sua “linda história”, “a mais linda de todas as que se escreveram desde o tempo dos contos de fadas e princesas encantadas...” será, como ele explicitamente afirma, apenas “o resumo de uma história, que em duas palavras se diz...” Se esta atitude do narrador em relação a um objecto de escrita específico pode sugerir, da sua parte, um estado de humildade, ela correlaciona-se intimamente, como teremos oportunidade de observar, com um dos traços que, em larga medida, definem a escrita literária para crianças: a relação placentária que ela mantém com os grandes arquétipos e mitos perviventes numa memória colectiva³, e em relação à qual o escritor para crianças é apenas *mais um* contador de histórias.

A localização temporal deste seu projecto de história é imediatamente assinalada pela sua associação a um tempo condicional e a expressões hipercodificadas que remetem para o maravilhoso e o inverosímil, reiteradas no desabafo emocional que o narrador profere.

O espaço desta história “que eu quis escrever, mas não escrevi” é também especificado: uma aldeia. Acompanhado pelo artigo indefinido, o substantivo perde a sua referência precisa e específica, facto que associado à forma verbal típica do tempo narrativo situa este espaço numa localização indefinida e intemporal.

A referência à aldeia enquanto espaço que contextualiza esta história requer algumas considerações. Tendo como provável leitor-modelo a criança cidadina⁴, a aldeia surge aqui carregada de um valor simbólico primordial. Contraposta à cidade, a aldeia é o espaço perdido do imaginário afectivo, o local das brincadeiras livres e despreocupadas, um espaço puro e original, ainda não contaminado. Ora, é partindo deste espaço que o herói menino viverá as suas aventuras. Note-se que estas se desenrolarão, como projectivamente anuncia o narrador, fora do olhar vigilante dos mais velhos e de todos aqueles que, pelo seu estatuto ou pelo respeito estrito a um princípio de realidade em detrimento de um princípio de prazer, poderiam, de algum modo, constranger o herói nas suas aventuras.

Detentor de um estatuto onisciente, o narrador focaliza a sua atenção exclusivamente no protagonista infantil, que recebe o epíteto de “herói menino”. Efectivamente, quando se trata de identificar os restantes membros da família (os outros que com ele convivem), o narrador abandona esse estatuto onisciente e faz uso de um

² A este propósito, cf. Mercedes Gómez del Manzano (1987: 111 e seguintes).

³ Note-se que o texto pictográfico que acompanha este fragmento verbal explicita perante o leitor algumas destas inumeráveis histórias que farão parte do património pessoal de uma memória colectiva: é, assim, possível identificar referências à *Ilha do Tesouro*, à história de *Moby Dick*, bem como a duendes, gnomos e outras personagens que, de acordo com os quadros de referência comuns (Azevedo, 1995: 52), frequentemente povoam o maravilhoso das histórias infantis. A integração semiótica entre os componentes icónicos e textuais visando uma abertura de possibilidades de interpretação polissémicas é, nesta óptica, bem conseguida.

⁴ “Não se temam, porém, aqueles que fora das cidades não concebem histórias nem sequer infantis: o meu herói menino tem as suas aventuras aprazadas fora da sossegada terra onde vivem os pais, suponho que uma irmã, talvez um resto de avós, e uma parentela misturada de que não há notícia.” (Saramago, 2001: s/p).

discurso ostensivamente modalizante, como que assinalando que, numa escrita para crianças, o importante é a personagem principal⁵ e as suas acções.

E estas, como explicitamente enfatiza o narrador, têm lugar "logo na primeira página": a partida para as aventuras é dada pela saída da criança herói "pelos fundos do quintal", longe, por conseguinte, do olhar atento e vigilante dos adultos. Comparado a uma ave, ao herói são-lhe atribuídos os valores simbólicos daquela: o espírito de liberdade sem limites e a capacidade de voar sobre quaisquer obstáculos e sem quaisquer preocupações. A tripla adjectivação do substantivo tempo, com vocábulos que, singularizando o acto perceptivo, remetem para o campo semântico da dimensão espacial ("tempo alto, largo e profundo"), conferem a estas aventuras da criança um carácter de liberdade despreocupada, carácter esse que é reforçado pela inclusão do destinatário na própria escrita do narrador. De facto, a referência às aventuras da criança num tempo que, de acordo com o narrador, já terá sido vivido pelos destinatários adultos faz com que essas aventuras, protagonizadas pelo herói infantil, sejam olhadas de uma forma simultaneamente eufórica e nostálgica pelo provável leitor adulto deste excerto.

A fronteira entre o mundo conhecido e os outros mundos ainda não experimentados ou vividos é dada pela irónica referência à demarcação topológica do início do planeta Marte. Convenientemente escudado num certo imaginário afectivo que, por via dos quadros de referência intertextuais veiculados principalmente pela ficção científica, por vezes, parecem entender o planeta Marte como o local de origem de terríveis criaturas ameaçadoras do *modus vivendi* dos humanos, o narrador confronta o herói com a necessidade de optar e de enfrentar também ele o seu Adamastor.

A caracterização indirecta do herói permite-nos reconhecer nele traços de coragem e de intrepidez. Chegado ao momento de abandonar o conhecido e o familiar e de penetrar em tudo aquilo que o efeito literário do narrador designa como o começo do planeta Marte, a criança herói, agora afectivamente designada por meio de um adjectivo possessivo⁶, não hesita, nem tão pouco se dedica a elaboradas reflexões:

"Dali para diante⁷, para o nosso menino, será só uma pergunta sem literatura: «Vou ou não vou?» E foi." (Saramago, 2001: s/p).

A frase curta que conclui esta unidade de sentido, reduzida apenas à expressão de cópula e à forma verbal do verbo ir no pretérito perfeito do indicativo, expressa a decisão convicta e sem hesitação daquele que a tomou.

Nestas suas aventuras, o herói procura a alteridade, o desconhecido: tal atitude condu-lo a um espaço virginal, onde, numa espécie de ritual iniciático e profundamente simbólico, pode experimentar e fruir uma multiplicidade de sensações novas. De facto, por um processo de intensificação estilística (Riffaterre, 1973: 56), estas sensações novas incluem, para além de uma alteração dos planos visuais, jogos de cores e a experiência de

⁵ Por outro lado, a ausência do nome próprio pode igualmente destinar-se a que a personagem funcione como um protótipo de todas as crianças e, nesse sentido, adquira um valor de univesalidade.

⁶ O seu acto de temeridade origina, com efeito, esta relação de proximidade afectiva: o herói já não é apenas designado como tal, de forma objectiva, mas o substantivo menino passa a ser antecedido pelo adjectivo possessivo de 1ª pessoa do plural.

⁷ Note-se nesta unidade de sentido, a importância que é atribuída às repetições ("Dali para diante.... Dali para diante..."), como forma não só de enfatizar a informação que é partilhada, como também de expressar, por escrito, alguns dos recursos típicos das narrações orais.

uma interpenetração osmótica de experiências, à partida não totalmente conciliáveis segundo o mundo de referência empírico e histórico-factual:

"O rio fazia um desvio grande, afastava-se, e de rio ele estava um pouco farto, tanto que o via desde que nascera. Resolveu cortar a direito pelos campos, entre extensos olivais, ladeando misteriosas sebes cobertas de campainhas brancas, e outras vezes metendo por bosques de altos freixos onde havia clareiras macias sem rasto de gente ou bicho, e ao redor um silêncio que zumbia, e também um calor vegetal, um cheiro de caule sangrando de fresco como uma veia branca e verde.

Ó que feliz ia o menino! (...)" (Saramago, 2001: s/p).

O *topos* da viagem e da descoberta de um mundo novo é, por conseguinte, plenamente actualizado. Percorrendo e perscrutando esse novo e virginal espaço, profundamente enriquecedor do seu conhecimento do mundo, o herói confronta-se com uma modificação do espaço: da vida efervescente e palpitante, detectável nas múltiplas sinestésias que o extracto *supra* apresentado referencia, passa-se à destruição e à morte. Verdadeiro percurso simbólico de uma iniciação e de uma aprendizagem, este texto confronta o herói com a necessidade de justificar a sua designação e de cumprir o seu designio: salvar uma flor!

Tal acção leva-o a um esforço hercúleo, exibido pela inscrição no texto de signos vários que remetem simultaneamente para a hipérbole e para o maravilhoso:

"Desce o menino a montanha,
Atravessa o mundo todo,
Chega ao grande rio Nilo,
No côncavo das mãos recolhe
Quanto de água lá cabia,
Volta o mundo a atravessar,
Pela vertente se arrasta,
Três gotas que lá chegaram,
Bebeu-as a flor sedenta.
Vinte vezes cá e lá,
Cem mil viagens à Lua,
O sangue nos pés descalços,
Mas a flor aprumada
Já dava cheiro no ar,
E como se fosse um carvalho
Deitava sombra no chão." (Saramago, 2001: s/p)

O poema aqui apresentado, com as suas múltiplas imagens que remetem para espaços simbólicos ligados à fonte fertilizadora da terra mãe, mas também para os números da perfeição e da criação do mundo, procura exprimir esse esforço hiperbólico e o sofrimento que a necessidade de salvar o outro causam no menino. Intensificada a tonalidade emotiva dos vocábulos, a fragilidade física do pequeno herói torna-se, por meio do recurso a antíteses várias, claramente patente: à parca idade e aos seus reduzidos meios materiais correspondem, por um lado, um espaço vastíssimo e, por outro, uma elevada generosidade e a grandeza moral da acção encetada.

O agir altruísta da criança garante à flor, anteriormente "tão caída" e "tão murcha", um renascimento vivificado, que se concretiza num seu afastamento simbólico da terra e numa sua elevação em direcção ao céu.

Todavia, esse esforço hercúleo causa na criança uma mudança do seu estado, singelamente apresentada como um adormecimento.

Neste momento o texto ostensivamente recusa dizer tudo, sugerindo muito mais do que aquilo que efectivamente explicita. Ora, esta forma de estruturação pode estar ligada a uma das convenções que rege os textos literários para a infância: a presença de determinadas situações tabu, as quais só podem ser marginalmente a floradas por meio de eufemismos. A referência à atitude dos pais, depois integrados no hiperónimo família, reforçado pelo vocábulo de quantidade "toda", e pela conjunção copulativa sugerem, a um leitor mais experiente, a ocorrência de algo de um acontecimento negativo envolvendo a criança. De facto, a posposição ao substantivo do adjectivo perdido, acrescido do enunciado "E não o acharam" envolve o texto numa elevada carga emocional, sugerindo uma qualquer situação trágica.⁸

Todavia, a busca encetada parece não dar frutos ao ponto de o próprio mundo onde se situam as personagens ser afectado. De facto, a inversão dos termos na expressão "sol-pôr" sugere não só uma anulação das expectativas de quem realiza a busca, como também uma comunhão do estado de alma da natureza relativamente ao estado de espírito daqueles que procuram o menino perdido.

A flor, trazida à vida pela acção altruísta e abnegada da criança, transforma-se, então, no seu farol salvador, no sinal que, à semelhança da estrela de Belém, pode orientar aqueles que o buscam. A flor como que assume neste momento um espírito de animização, protegendo, maternalmente, com uma grande pétala perfumada, o corpo adormecido da criança. A presença desta grande pétala perfumada, com todas as cores do arco-íris, sugere a vida, o renascimento, a protecção total e maternal contra quaisquer problemas que se pudessem vir a colocar. Neste momento de clímax narrativo, o texto actualiza alguns dos traços que caracterizam a escrita literária para crianças: o final feliz e recompensador do espírito de sacrífico encetado pelo herói, mas também a força ilocutória e perlocutiva das metáforas que consubstanciam o seu texto.

"Este menino foi levado para casa, rodeado de todo o respeito, como obra de milagre." (Saramago, 2001: s/p).

A anteposição do substantivo "menino" pelo adjectivo demonstrativo traduz a profunda carga afectiva que o herói suscita no seu narrador. De igual modo, o facto de o narrador recorrer a uma construção passiva para expressar o transporte da criança para casa, comparando a sua descoberta a "obra de milagre" permite, a um leitor experiente, confirmar algumas das hipóteses interpretativas anteriormente formuladas.

O encerramento da história pela referência a uma moralidade, ainda que não totalmente explicitada, mas apenas inferível pelo leitor em função do balanço feito acerca da acção expressa no texto⁹, constitui outro dos traços típicos da escrita para crianças: a sua dimensão educativa, a qual, todavia, não é passível de ser entendida como uma forma redutora de moralização ou de endoutrinação (Reboul, 1977).

⁸ Para esta hipótese de leitura concorre também o facto de, na apresentação do herói, o narrador se ter limitado a enfatizar a personagem principal, designando os que, familiarmente lhe poderiam estar próximos, como "uma parentela misturada de que não há notícia". Agora que a criança parece estar perdida, todos os esforços são mobilizados visando encontrá-la e recuperá-la.

⁹ Esta passa, em larga medida, pelo carácter de abnegação e de entrega total da criança face ao outro, aqui representado por uma simples flor, sem esperar da parte dele nada em troca.

Encerrada a história propriamente dita, o narrador retoma as suas reflexões iniciais tecendo mais alguns comentários de natureza metatextual acerca da escrita para crianças:

"Este era o conto que eu queria contar. Tenho muita pena de não saber escrever histórias para crianças. Mas ao menos ficaram sabendo como a história seria, e poderão contá-la doutra maneira, com palavras mais simples do que as minhas, e talvez mais tarde venham a saber escrever histórias para as crianças..."

Quem sabe se um dia virei a ler outra vez esta história, escrita por ti que me lês, mas muito mais bonita?..." (Saramago, 2001: s/p).

A profunda relação placentária que une os textos escritos da literatura infantil relativamente aos textos de tradição oral fica, neste texto, bem patente. De facto, a interpelação do narrador ao seu leitor-modelo aponta explicitamente para um dos traços da escrita dirigida às crianças: a história que existe para ser contada e recontada e, nesse sentido, tornar-se objecto de múltiplas recriações, permanecendo e sendo alimentada pela memória colectiva. E é precisamente neste constante fluxo de realimentação proporcionado por uma memória colectiva que reside o seu grau de inovação. E o desafio está à vista: Saramago procura transformar o seu leitor em autor. Não nomeando as personagens pelo nome próprio nem fornecendo grandes detalhes de natureza topológica, o narrador lança o desafio ao leitor para que ele reconte/reescreva este enredo.

Se o leitor-modelo previsto por estes textos é ainda um leitor pouco experiente e com uma reduzida competência enciclopédica, facto que origina que, sob o ponto de vista pragmático-comunicativo, os textos da literatura infantil usualmente confirmem as expectativas do leitor e mantenham face à memória do sistema semiótico literário uma relação de continuidade de códigos e de convenções, tratando-se de uma "arte típica da memória" (V. M. de Aguiar e Silva, 1981: 11), que encontra no recurso à oralidade o seu veículo primordial de comunicação, a novidade semiótica, ainda que diminuta, nunca deixa de estar presente. Contar e recontar uma história, com destinatários e contextos de elocução que podem ser variáveis, implica sempre pequenas alterações e adaptações, as quais, embora não se revelem susceptíveis de alterar profundamente os códigos instituídos, introduzem neles, todavia, pequenos contributos que permitem actualizar e vivificar cada texto que sucessivamente é objecto de reconto.

Referências bibliográficas:

- Azevedo, Fernando J. Fraga de (1995) *A teoria da cooperação interpretativa de Umberto Eco: entre a ordem e a aventura*, Porto: Porto Editora.
- Gómez del Manzano, Mercedes (1987) *El protagonista-niño en la literatura infantil del siglo XX. Incidencias en el desarrollo de la personalidad del niño lector*, Madrid: Narcea.
- Reboul, Olivier (1977) *L'endoctrinement*, Paris: PUF.
- Reis, Carlos e Lopes, Ana C. M. (1987) *Dicionário de narratologia*, Coimbra: Almedina.
- Riffaterre, Michael (1973) *Estilística estrutural*, São Paulo: Cultrix.
- Saramago, José (2001) *A maior flor do mundo*, Lisboa: Caminho.
- Silva, Vítor M. de Aguiar e (1981) "Nótula sobre o conceito de literatura infantil", in Domingos Guimarães de Sá, *A literatura infantil em Portugal. Achegas*

para a sua história (Catálogo bibliográfico e discográfico), Braga: Editorial Franciscana.